

'Italienische' und 28mal die 'Schottische Sinfonie', dagegen aber 36mal die 'Sommernachts-
traum-Ouvertüre', 38mal die 'Hebriden-Ouvertüre' und gar 39mal die Ouvertüre 'Meeres-
stille und glückliche Fahrt' aufgeführt. Auch die Statistiken von Aufführungen der Hambur-
ger Philharmonischen Gesellschaft (Josef Sittard) und der Philharmonischen Konzerte in
Wien (Richard von Perger) weisen eine ähnliche Bilanz auf. Sicher spricht einiges dafür,
daß das keineswegs nur latente, sondern offen zutage liegende Programm dieser 3. Konzert-
ouvertüre zu ihrer Attraktivität beitrug. Auf jeden Fall hat das Orchesterstück in unserem
Jahrhundert in ähnlicher Weise an Popularität eingebüßt wie die Konzertarie 'Infelice', die
bis 1881 nicht weniger als 17mal allein im Leipziger Gewandhaus erklang und die später -
wie das Finale der Oper 'Loreley' - ein Opfer der sich immer konsequenter auf Instrumen-
talmusik beschränkenden Orchesterkonzerte wurde.

Von einem auffallenden Popularitätsschwund erfaßt wurden schließlich auch das Lieder-
spiel 'Die Heimkehr aus der Fremde', das nach Aufführungen in Leipzig, Frankfurt a. M.
oder Paris August Reißmann in seiner 1867 erschienenen Mendelssohn-Biographie ausführ-
lich würdigte, die Sinfonie-Kantate 'Lobgesang' wie die Musik zu Sophokles' 'Antigone'
oder Racines 'Athalie'. Noch 1881 konstatierte ein Rezensent der 'Allgemeinen Musikali-
schen Zeitung', daß sich die Chorsätze der 'Athalie' dank ihrer "Einfachheit" und "klang-
vollen Melodie" schon "eingebürgert" hätten³. Erst in der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts
erwiesen sich gegenüber dezidiert antiromantischen Tendenzen gerade die Vokalwerke Men-
delssohns als besonders anfällig.

Anmerkungen

- 1 C. Reinecke, Meister der Tonkunst, Berlin/Stuttgart 1903, S. 474.
- 2 AmZ VIII, 1873, Sp. 316.
- 3 AmZ XVI, 1881, Sp. 718.

Hubert Kolland

BEMERKUNGEN ZUR BÜRGERLICHEN HAUSMUSIK IN DER 2. HÄLFTE DES 19. JAHR- HUNDERTS, EXEMPLIFIZIERT AN BEITRÄGEN AUS DER 'ILLUSTRIERTEN ZEITUNG LEIPZIG' UND DER 'TONKUNST'

Über das Musikleben des 18. Jahrhunderts stellt der Musikschriftsteller Ludwig Nohl in
einer Betrachtung 'Das Bildungselement in der Musik' 1863 in der bürgerlich-demokratischen
Zeitschrift 'Orion' voll Stolz fest: "Jeder wollte sein eigenes Dasein widergespiegelt finden
in den Schriften und Bildern, seine eigenes Empfinden in den Werken der Tonkunst. Jeder
wollte nach des Tages Mühen ... seinen Geist erfrischen, sich unterhalten an allerhand Mit-
theilungen aus Leben, Wissenschaft und Kunst, wenn er abends im Kreise der Seinen das
Bewußtsein treu vollführter Besorgung der materiellen Dinge genoß."¹ Voll Optimismus
entwickelt er daraus die Vorstellung für die Zukunft seiner Zeit, daß die "Kunst der Töne ...
eine noch größere Bedeutung für die allgemeine Bildung" gewinne, "wenn es erst gelingen
wird, in den weiteren Kreisen des Publikums wirkliche Einsicht in das Wesen dieser Kunst
zu verbreiten ..." (S. 437).

Als nach der Jahrhundertwende Hermann Kretzschmar, der seine musikwissenschaftliche
Tätigkeit in Wechselwirkung zur musikalischen Praxis betrieben hat, Bilanz über das Musik-
leben des 19. Jahrhunderts zieht, ist der Optimismus einer nüchternen Einschätzung gewi-
chen: "... den Kriegsnöten, der neuen Entwicklung des geistigen Lebens, der Geselligkeit,
des Gemeinsinns, der Steigerung des Verkehrs, der Gewerbefreiheit sind eine Menge musi-
kalischer Institute und Sitten zum Opfer gefallen, die am Ende des 18. Jahrhunderts noch

überall, auch an kleinen Orten, wichtige Bestandteile des Kulturapparates waren: die bürgerlichen Musikkollegien mit ihren wöchentlichen Konzerten sind fast spurlos, die Stadtpfeifereien und Schulchöre bis auf wenige Reste verschwunden ... Der ehemalige Riesenbedarf an Ständchen und sogenannten Aufwartungen bei Familienfesten, bei städtischen und staatlichen Feierlichkeiten, der den goldenen Boden des Musikhandwerks bildete, ist aufs spärlichste zusammengeschrumpft. Die Straßenmusik ist zum Bettel geworden, in der Hausmusik das Quartettspiel und eine Reihe der kostbarsten Gruppen nahezu ausgestorben."²

Wie wenig sich Nohls Vorstellungen mit der Realität deckten, bestätigt ein Blick in die 'Illustrierte Zeitung Leipzig' (= IZL). Sie ist nach Inhalt und Aufmachung die bedeutendste bürgerliche deutsche Illustrierte im 19. Jahrhundert, die sowohl den Bedürfnissen des Großbürgertums wie auch den staatstragenden Teilen des Bildungsbürgertums entsprochen hat. Neben regelmäßigen Berichten über Kaisermanöver, Kolonialkriege, Weltausstellungen, die neuesten polytechnischen Erfindungen und offensiv die bürgerliche Klassenideologie bestärkenden Leitartikeln findet sich ein verhältnismäßig kleiner Feuilletonteil, in dem die Musikbeiträge noch den größten Raum einnehmen. Sie bestehen aus Komponistenporträts, Berichten über musikalische Staatsereignisse wie den Bayreuther Festspielen, aus dem Abdruck von Salonstücken und anderen die häusliche Musikpraxis betreffenden Artikeln.

1878 z. B. wird ein "Hilfsmittel zum Komponieren" vorgestellt, das mit 'Concordia oder melodische Combinationsfäden' betitelt ist³. Begründet wird die Veröffentlichung damit, daß "in neuester Zeit auch die musikalische Kunst Dilettanten, kunstbegeisterte Laien zur schöpferischen Betätigung mehrfach angelockt" habe. Die "Concordia" ist ein musikalisches Quadrat, das aus je 31 durchnumerierten waagrechten und senkrechten Tonreihen, insgesamt also aus 961 Tönen besteht. Jede waagrechte Reihe ist aus jeweils derselben Folge von unterschiedlichen Intervallschritten zusammengesetzt, so daß die senkrechten verschiedene C-dur-Tonleiterauschnitte ergeben. "Will nun der Dilettant zu guter Stunde einmal den Muses ein Opfer darbringen, zunächst also eine Melodie erfinden, so kann er mit Hilfe der Concordia sehr wohl seinem Herzensbedürfnis genüge thun. Nachdem er sich klar über Ton, Taktart und Rhythmus geworden ist, wählt er nun irgendeinen numerirten Ton zum Ausgangspunkt, geht von ihm aus das Quadrat nach allen Richtungen durch, bis er den melodischen Faden ausreichend lang gesponnen zu haben glaubt." Doch auch als Gesellschaftsspiel ist die "Concordia" geeignet. "Stellt man sich z. B. sämtliche 961 Töne durch verschiedene Linien miteinander verbunden vor, so könnte man, als eine neue Art geselliger Kurzweil, die Frage aufwerfen: in wieviel Zügen und auf welchen Wegen läßt sich die Volksmelodie 'Wie ist's möglich dann' ... erreichen? Wie werden Beethoven's 'Adelaide', wie die 'Wacht am Rhein' etc auf dieser Tabelle sich ausnehmen?"

Bei dieser Kuriosität in der auf Solidität und Seriosität bedachten IZL handelt es sich also um eine Inventionshilfe und ein Unterhaltungsspiel. Sie erinnert an die Inventionshilfen und musikalischen Würfelspielereien des 18. Jahrhunderts⁴. Zwischen beiden gibt es jedoch einige nicht zufällige Unterschiede. Waren im 18. Jahrhundert die Inventionshilfen geeignet, kleine Stücke wie Tänze und Märsche einschließlich einer Harmonieausgestaltung, also mehrstimmige Stücke zusammenzustellen, so ermöglicht die "Concordia" lediglich eine Melodie zu bilden, wozu im 18. Jahrhundert noch fast jeder fähig war. Der Ausgangspunkt waren im 18. Jahrhundert Takteile, musikalische Formeln und Figuren, also bedeutungsgeladenes Material, während die "Concordia" einzelne Töne als Ausgangsmaterial verwendet. Einerseits ergibt sich dadurch größere Freiheit im Zusammenstellen der Melodie, andererseits zeigt es an, daß es im Zeitalter der Originalität kaum mehr verbindliche Materialmomente gibt, die nur aufgegriffen werden müssen, um daraus kleine Musikstücke zusammenzustellen, ohne daß das daraus Entstandene automatisch verachtet werden müßte. Letzte Instanz ist der Geschmack des Einzelnen. Dagegen ist bei den Würfelspielen das Resultat gesichert. Trotz ihres mechanischen Charakters scheuten sich so berühmte Komponisten wie Kirnberger, C. Ph. E. Bach, Haydn und Mozart nicht, solche volkstümlichen Würfelspiele herzustellen, wohingegen es kaum vorstellbar ist, daß Schumann oder Liszt im 19. Jahrhundert solches getan hätten.

Auch wenn sich die "Concordia" als ein heruntergekommener Nachfahre jener musikalischen Würfelspiele darstellt, so enthält sie dennoch – wenn auch nur mehr zynisch verzerrt – den frühbürgerlich-humanistischen Gedanken, daß Musik und Musizieren die Sache jedermanns sein sollten. Hingegen ist es nur schwer vorstellbar, daß es eine heutige Illustriertenredaktion wagen würde, ein derartiges Spielchen seinen Lesern anzubieten, zumal hierzu die Beherrschung der Notenschrift erforderlich wäre!

Noch durch andere Beiträge zur häuslichen Musikpraxis hat sich die IZL verdient gemacht. So wird etwa 1872 (in Nr. 1490) unter der Rubrik 'Polytechnische Mittheilungen' ein musikalischer Tanztisch vorgestellt, der am Resonanzboden eines Klaviers anzubringen ist, wodurch die Vibrationen des Klaviers auf den Tanztisch übertragen werden. Die auf ihm stehenden Figuren tanzen dann im Rhythmus des Klavierspiels. 1889 findet sich (in Nr. 2416) – um die Erlernung des Klavierspiels zu erleichtern – die Empfehlung einer bildlichen, tabulaturartigen Notenschrift, die von einer Klavierhandlung zum Kauf angeboten wird. 'Die Tonkunst. Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik' stellt 1881 zur Erlernung der richtigen Finger- und Handgelenkhaltung am Klavier einen mechanischen "Arm- und Handhalter" vor⁵. Später wird ausgeführt, welche Förderung die Erfindung solcher Hilfsmittel durch das neue Patentschutzgesetz erfährt: "Es ist mit Gesetzen und ihren Folgen gerade so, wie in der Natur mit der Vegetation. Sobald Licht und Luft oder Schutz gegen Witterungsunbilden für einen bestimmten Platz geschaffen werden, so sehen wir in kurzer Zeit dort eine Flora sich entwickeln, von der vorher nichts zu ahnen war. ... Nun denn, deutscher Erfindergeist, ein reiches Feld zur Bebauung ist vorhanden, treibe Blüthe und Frucht; es danken Dir's die Kunst und die Künstler!" (Nr. 20, S. 158). Poetischer lassen sich die – biologisch ins Bild der Natur versetzten, realiter jedoch gesellschaftlich bedingten – Verwertungsinteressen der Musikindustrie im Umfeld der Hausmusik wohl kaum umschreiben. Wie erfolgreich sich diese entwickelten, zeigt die IZL 1909 (in Nr. 3424) mit einem Beitrag über Apparate für das Musikzimmer, "mittels deren das Klavierspielen auch dem ungelerten Musikkenner in fast vollständiger Vollkommenheit möglich wurde". Wie sehr diese Formulierung an bewußte Täuschung grenzt, zeigt sich darin, daß die Wunderapparate schlicht automatische Klaviere sind, bei denen teilweise Tempo und Dynamik noch von Hand gesteuert werden müssen. Sie tragen ihren Statuswert signalisierende Namen wie "Triumphola" oder die Technik verschleiende wie "Mystikon". Nachdem ihr objektiver Fortschritt mit Recht gewürdigt wurde, schließt der Artikel, eventuelle Maschinenstürmerei beschwichtigend und zugleich werbend: "Wir sehen daraus, daß dem geistigen, gefühlsmäßigen Ursprung der Musik absolut keine Gewalt angetan wurde, daß vielmehr alles mit rechten Dingen zugeht ... Der Apparat reproduziert nur, was die Künstlerseele ihm eingehaucht hat. Es wird also nichts Menschliches ersetzt, es wird nur eine gegebene individuelle Leistung reproduziert ... Und in dem Maße, in dem das unerbittliche Erwerbsleben uns und nochmehr den nachfolgenden die Zeit zur Erlernung musikalischer Instrumente verringert, entsteht hier ein Helfer, der die beste Göttergabe, die Musik, dem Menschen ungekürzt erhält." Gerade die letzte Begründung für den Kauf eines solchen Apparates zeigt, wie die Verwertungsinteressen der Kulturindustrie stets dazu bereitstehen, die vom Kapitalismus insgesamt verursachten kulturellen Schäden durch ihre Waren scheinbar zu beheben.

Anmerkungen

- 1 L. Nohl, Das Bildungselement in der Musik, in: Orion, Monatsschrift für Literatur und Kunst, 1. Bd., Hamburg 1863, S. 136.
- 2 H. Kretzschmar, Musikalische Zeitfragen, Leipzig 1903, S. 4 f.
- 3 A. Jacobi, Concordia oder melodische Combinationsfäden. Ein Hilfsmittel zum Componiren, in: Illustrierte Zeitung Leipzig, Nr. 1813, Leipzig 30. März 1878, S. 260.

- 4 Vgl. F.K. Prieberg, *Musica ex machina*, Berlin 1960, S.112 ff.; H. Pohlmann, *Die Frühgeschichte des musikalischen Urheberrechts*, Kassel 1962, S.62; D. Zoltai, *Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel*, Budapest-Berlin 1970, S.182.
- 5 A. Frantz, *Spengler's Arm- und Handhalter*, in: *Die Tonkunst. Zeitschrift für den Fortschritt in der Musik. Organ des Verbandes der deutschen Tonkünstler-Vereine*, Bd. XI, Berlin/Hamburg/Wien 1881/82, Nr.6. Ähnliche Apparate wurden übrigens auch für die Erlernung des Geigenspiels entwickelt.

Nadežda Mosusova

RICHARD WAGNER UND DIE RUSSISCHE ROMANTIK

Das Thema gibt die Möglichkeit, zusammenzufassen und gegebenenfalls zu erforschen, was die russischen Komponisten alles von Wagner gelernt haben, d. h. das Referat kann auf eine Art den Widerschein Wagners auf die russische Musik oder die russische Musik als Abglanz deutscher Romantik, an erster Stelle Wagners, darstellen¹. Veranlassung für eine solche Abhandlung gibt auch die Tatsache, die nicht zu vernachlässigen ist, daß zwei große Wagner-Dirigenten, Hans Richter und Arthur Nikisch, hervorragende Interpreten und enthusiastische Propagandisten russischer Musik waren.

Der Versuch, Richard Wagner als Träger des Neuen in der Musik und in der Kunst überhaupt mit der jungrussischen Schule (Petersburger Dilettanten) zu vergleichen, kann auf starken Widerstand stoßen. Es ist meistens festgestellt worden, daß russische Komponisten viel von Wagner übernommen haben, er aber von den Russen nichts übernahm, was auch der Wahrheit entspricht.

Slawische Musik bzw. die Nationalschulen waren Wagner fremd; er war zu sehr von seinen eigenen Ideen und ihrer Verwirklichung eingenommen, obwohl er auch den Problemen der Volks- und Kunstmusik – was die westliche Musik anbelangt – genug Platz in seinen Schriften gewidmet hat. In seinen Erinnerungen ('Mein Leben') kann selbstverständlich von dem "Mächtigen Häuflein" und von Tschaikowsky keine Rede sein, da diese zur Zeit von Wagners Rußlandreise (1863) zu jung und unbekannt waren; es ist aber interessant, daß Wagner weder Glinka, Dargomyshskij noch einen anderen russischen Musiker erwähnt, wenn er auch den Brüdern Rubinstein näher gekommen ist.

Als Gegenleistung haben sich die Russen mit Wagner sozusagen systematisch befaßt, besonders nach der Aufführung des 'Ring des Nibelungen' im Petersburger Marijinski Theater 1889, mit deutschen Interpreten (u. a. Karl Muck) und einheimischem Orchester. Wagners Glorie verbreitete sich wiederholt über Rußland, doch hat sein Werk auch diesmal große Polemiken ausgelöst. "Die Geschichte von Wagners Ruhm ist noch nicht geschrieben worden", bemerkt Carl Dahlhaus in seiner Studie 'Richard Wagners Musikdramen'². Man sollte in Betracht ziehen, daß Wagner einen guten Teil seines Ruhmes, von der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts an, in Rußland erworben hat – bei dem Publikum, das so viel Affinität für die Oper hatte – ungeachtet dessen, daß viele negative Urteile die Begeisterung für sein Talent begleiteten.

Einen besonderen Reiz hatte für russische Komponisten Wagners Behandlung der Dissonanzen, seine Chromatik, die offensichtlich kein Selbstzweck war, sondern ausschließlich dem Ausdruck diente. So wurden die Russen nicht im selben Ausmaß von Wagners Schriften beeindruckt wie von der Gewalt seiner Musik: der Harmonik, der Leitmotivtechnik, von der unendlichen Melodie, von der orchestralen Invention³, von der Konzeption des 'Ring'⁴, – was aber nicht bedeutete, daß sie alles von Wagner aufgenommen hatten oder hätten aufnehmen können.

Auffällig war, daß die russischen Romantiker um 1900, Komponisten, die jünger als Wag-